

Szerző, műfaj, szerialitás. A kémregény kódjai Kondor Vilmos krimisorozatában

Kálai Sándor

A kémregény magyar történetét vizsgálva azt tapasztaljuk, hogy még a bűnügyi regényhez képest is mostohább sorsa volt/van. Általánosságban elmondható, hogy nemcsak az ország változó politikai, gazdasági és társadalmi körülményei nyomták rá bélyegüket a műfajok hazai alakulástörténetére, hanem az irodalom intézményének belső dinamikája is. Ráadásul az irodalmi intézményrendszer hajlamos volt – és továbbra is hajlamos – mindkét műfajhoz némi lenézéssel viszonyulni, s gyakran hangoztatott megállapítás az is, hogy nem létezik magyar krimi. Mint minden sommás megállapításnak, ennek is van igazságalapja, a kérdés részletes boncolgatása azonban meghaladná ezen írás kereteit.¹ Még bonyolultabb a helyzet a kémregénnyel, amelyet a szocialista rendszer ideológiai és politikai célokra is felhasznált, hiszen olyan műfajról van szó, melynek alapját az ideologémák ismétlődése jelenti (Bleton 1994: 27).

Ebben az írásban a kortárs magyar irodalom egyik fontos írójának, Kondor Vilmosnak a regénysorozatát tesszük vizsgálat tárgyává, amelynek főszereplője, nyomozója egy újságíró, Gordon Zsigmond. A sorozat – egyik paratextusa szerint – a krimi műfajához sorolja magát, de *A budapesti kém* című harmadik rész már a címevel is jelzi, hogy inkább kémregényről van szó – ez a műfaji kódok közti feszültség indokolhatja a regénysorozatot működtető szerialitás alaposabb vizsgálatát. A tanulmány egy, a kémregény hazai történetének szentelt rövid bevezető után a Kondor-regényekkel foglalkozik, s azokat elsősorban a műfaj és a szerialitás perspektívájában tárgyalja, s igyekszik rámutatni arra, hogy a hagyományosan alulértékelt jelenség, a sorozatosság – amely óhatatlanul is az egyedi mű helyett művek sorozatára helyezi a hangsúlyt² – Kondor regényei esetében sajátos, komplex rendszerként működik.

A magyar kémregény

A magyar tömegkultúra az első világháború vége és 1944 között élte az aranykorát. A trianoni békeszerződés következményeként az ország elveszítette területének jókora részét, nyelvileg azonban egyneművé vált – ez az egynyelvűség pedig a tömegkultúra alakulásának egyik alapfeltétele (Mollier 2006). A mozi és a rádió egyre nagyobb számú közönséget vonzott, s az

¹ A kérdés részletesebb vizsgálatához ld. Kálai 2014.

² Nagyobb szövegtörmények, köztük a sorozatok elemzése óhatatlanul is a *distant reading* módszerének alkalmazását implicálja, ld. ebben a perspektívában Moretti olvasási-elemzési javaslatait, Moretti 2008.

irodalom is alkalmazkodott a változatos közönségszociális csoportok, illetve a kultúrpolitika követelményeihez. Az 1930-as években több mint negyven kiadó jelentetett meg olcsó regényeket (hetente tízet-tizenkettőt), amelyek olvasók százazreihez jutottak el (Ritter 1988). Közismert tény, hogy az olcsó könyvek írói olyan jól ismert műfajokban alkottak, mint a western, a detektívtörténet, a légiósregény, valamint a kémregény, mely utóbbi is kivételes hőseket és kalandos cselekményt vitt színre. Mindazonáltal sem Magyarország, sem a szomszédos országok egyike sem volt a kémregények helyszíne. Ebben a kontextusban magától értetődik, hogy a műfaj (csakúgy, mint a western és a légiósregény, s jelentős mértékben a bűnügyi regény is) az egzotikumon alapult, a történetek jellemzően az Egyesült Államokban, Nagy-Britanniában vagy Franciaországban játszódtak, a gonosz karakterek pedig gyakran keleti származásúak voltak. Ez a típusú irodalmi gyakorlat leginkább a szórakoztatást tartotta szem előtt, a művekben legfeljebb csak áttételesen fogalmazódtak meg társadalmi vagy politikai kérdések. Az 1942-es ponyvarendelelet³ és az 1944-es német megszállást követően a magyar irodalom e szeptere is súlyos válsággal találta szemben magát.⁴ A szocialista rendszer idején, főképpen az 1956-os forradalom leverését követően, a kémirodalom alapvetően propagandaeszközzé vált: a tematikus univerzum stabilitása együtt járt az írás közepszerűségével. Ennek a tendenciának az egyik jellegzetes képviselője Berkesi András volt. A későbbi író az Államvédelmi Hatóság katonai elhárítási tisztjeként számos koncepció per előkészítésében is szerepet játszott. Az 1958/59-ben megjelent első regényei a Kádár-rendszer legitimációjaként is szolgáltak. Írói pályafutása alatt folyamatosan írt kémregényeket, amelyek legfőbb jegyei közé a manicheizmus és a fikción keresztül közvetített politikai üzenet tartozott. Ezen a ponton kell megjegyeznünk azt is, hogy az ötvenes-hatvanas évek kémregényének kódjai a detektívregény kódjaihoz illeszkedtek – ezt a műfajok közelsége mellett az ideológemákon alapuló elbeszélésmód is indokolhatta. A tendenciát erősítette egy bűnügyi-kémregény sorozat megjelenése a hatvanas évektől, melynek szerzője az újságíró-regényíró Mattyasovszky Jenő volt (s amelyet aztán 1984-től, a szerző halála után Kulcsár Ödön folytatott). A sorozat egy visszatérő, magát kiválóan álcázni képes hős, a Hód nevű fiatalember kalandjain alapult.

Két nagy presztízzsel rendelkező kiadó, a Magvető és az Európa is létrehozott olyan regénysorozatot, amely detektívregényeket és más populáris irodalmi műfajokhoz tartozó

³ Ehhez ld. Grób 2015 (a könyv második részének hatodik fejezetét: *A halálos ítélet – avagy kultúrpolitika versus ponyvirodalom*, 45–68).

⁴ Az 1980-as évek végén a Rapcsányi László által szerkesztett, ötkötetes, *Sárga regények* című sorozatban két kötetben (a negyedikben és az ötödikben) jelentek meg (újra) korabeli kémregények. A kémregények szerzői között a magyar populáris regény olyan „mestereit” találjuk, mint Erdődy János, Moly Tamás, Lestyán Sándor, Leleszy Béla, Barsi Ödön, Havas Zsigmond.

regényeket jelentetett meg. Ennél fogva az 1960-as évek végétől a hazai olvasók hozzájuthattak olyan szerzők magyarra fordított műveihez, mint Agatha Christie, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Georges Simenon, Boileau-Narcejac, Sébastien Japrisot és Gaston Leroux, de akár olyan kiváló kémregényekhez is, mint Ken Follett *A Tű a szénakazalban* (Magvető, 1984) vagy Frederick Forsyth *A Sakál napja* (Magvető, 1988) című regényei. Ugyanakkor az ilyen populáris regénysorozatoknak van egy kevésbé ismert elődje is, amely éppenséggel kém- és háborús regényeket jelentetett meg: a Zrínyi Katonai Könyv- és Lapkiadó *Reflektor* címet viselő sorozatáról van szó, amelyben 1966 és 1968 között 14 regényt jelent meg (többek között – a magyar szerzőket tekintve – Szabó László, Sós György, Berkesi András, Pintér István regényei). A sorozat alapszíne a sárga volt, ez hagyományosan a ponyvairadalom színének tekinthető, lásd például az olasz *giallo*-kultúrát⁵.

E kivételek ellenére is magától értetődik, hogy az örökség sokat nyom a latban: a kémregény nem a purgatóriumból, hanem a pokolból érkezik, és alig létezik a mai magyar irodalmi palettán.

A rendszerváltozás után is rengeteg fordítás látott napvilágot, de a minőségük sok esetben kívánnivalót hagyott maga után, és számos kiadó mindenféle kiadói terv nélkül fogott vállalkozásokba. Egy önkényesen kiragadott példa jól érzékelteti a jelenséget. 1988 és 2005 között John le Carré tíz regényét hét különböző kiadó adta ki, és az életmű gondos kiadására csak 2007-től került sor az Agave kiadó jóvoltából.

Annak ellenére, hogy néhány kiadó igyekszik hazai szerzőket is fölfedezni, a magyar krimi piaca még mindig kicsi, kémregények pedig alig jelennek meg. Ez utóbbi esetében a műfaj intézményesülése még olyan fokon sem áll, mint a krimié: nincsenek olyan szövegek, amelyek műfaji kódolókként működnének, amelyekhez képest a szerialitáson alapuló olvasói gyakorlat későbbi szövegeket tipikusnak vagy atipikusnak tekinthetne, s amelyek olyan tematikus univerzumo(ka)t hozhatnának létre, amely(ek) felismerhetővé válna/válnának a későbbi szövegekben. Csakúgy – pontosabban még inkább –, mint a bűnügyi regény esetében, a műfaj hazai intézményesülése leginkább fordítások kiadásán-befogadásán alapul.

Kondor Vilmos regénysorozata

Az Egyesült Államoktól és részben Franciaországtól eltérően a *hard-boiled* krimi nem vált önálló műfajjá a két világháború közötti Magyarországon – akkor, amikor a műfaj

⁵ Olaszországban a Mondadori kiadó bűnügyi regények kiadásához a sárga színt használta, innen ered a műfaji elnevezés is.

alakulásának első szakaszában volt.⁶ A magyar irodalmi térképen megmutatkozó hiánya összefüggésben volt a politikai és társadalmi környezettel is. Felbukkanására tehát csak jóval később, a huszonegyedik század elején került sor, és ez egyúttal magára a műfajra vonatkozó reflexió is jelent: Kondor sorozatának első kötete, a *Budapest noir* 2008-ban jelent meg, a színre vitt történet pedig a harmincas években, a műfaj kialakulásának időszakában játszódik. A vállalkozás komoly közönségsikert hozott, s (főleg az első regények esetében) a kritikai fogadtatás is kedvező volt. A kritikai diskurzus egyfelől a regények Budapest-reprezentációját értékelte – L. Varga Péter szavaival a város „szociografikus fikcionalizálását” (L. Varga 2009) – és több, a regények poétikai összetettségét vizsgáló elemzés is született (pl. Dömötör 2010).

A sorozat regényei kiaknázzák a (szerzői és kiadói paratextusok által működtetett) szerialításban rejlő lehetőségeket, s ennek megfelelően a szerzői név (álnév?) és – hozzá kapcsolódóan – a címekben szereplő Budapest helyjelölő sikeres *brandd*é vált – ezt nem csupán a hazai siker, hanem a regényekből készült fordítások (köztük angol, francia, német nyelvű fordítások) és a 2017 novemberében mozikba kerülő, az első regényből készült filmadaptáció is jelzik. Az álnév mögé rejtőző szerző gyakran ad interjúkat, ezt mindig csak e-mailen keresztül teszi, s gondosan ápolja kapcsolatát az olvasókkal is a közösségi média felületein (Facebook) keresztül.

A szerző időközben kiadót váltott, az Agavétól a Librihez szerződött, s ez többféle változást is eredményezett: a még az Agave gondozásában megjelent Wertheimer-trilógia utolsó kötete egyelőre hiányzik (maga a sorozat a kalandregény műfaját éleszti fel). A Libri kiadó gondozásában pedig először a szerző egy kortárs krimije jelent meg (*A bűntől keletre*, 2015), majd pedig visszatért a *Bűnös Budapest* sorozathoz, s 2016-ban kiadta a *Széllhámós Budapest* című regényt, amely a regénysorozat előzményregényeként jelenti be önmagát a borítóoldalon.

A sorozat különféle dimenzióit vizsgálva azt látjuk, hogy a szerzői életmű (s ezen belül a *Bűnös Budapest* regényei, ide értve a megjelenést tekintve hatodik, novellákat tartalmazó kötetet is – amely azonban kiadói paratextusait tekintve némileg eltér a regények által alkalmazottaktól) immár jelentős, fizikai értelemben vett helyet foglalhat el az olvasók könyvespolcán. A borítók, a könyvek gerince az egységesség érzetét erősítik meg a sorozatot megvásárolt olvasó tudatában – aki, ha ezt tette (vagyis megvásárolta a köteteket), nem csupán hű olvasó, aki jól ismeri a sorozatot, hanem egyfajta „globális” olvasó, aki a hűségét

⁶ Jóllehet napvilágot látott néhány szerző műveinek magyar fordítása: pl. Dashiell Hammett, *A máltai sólyom*, Budapest, Athenæum, 1935 vagy James M. Cain, *A postás mindig kétszer csenget*, Budapest, Pantheon, 1938.

anyagi ráfordítással nyilvánítja ki.⁷ Időbeli dimenzióit tekintve az egyes kötetek 2008-tól 2012-ig évente, a Könyvhétre jelentek meg, ez lehetővé tette a várakozás fenntartását és kielégítését (e tekintetben is kilóg a novelláskötet, amely 2012 karácsonyára jelent meg). A következő, hetedik kötet – ahogyan láttuk – négy évvel később, 2016-ban jelent meg, új kiadónál, új formátumot alkalmazva – ez az ismerősség és újdonság dialektikájában olyan új elemeket jelent, amelyeket az olvasói munkának integrálnia kell.

Az Agavénál megjelent kötetek mindegyike egységes színvilágú, a fekete, fehér és szürke színeken alapul – ez a kiadói jelzés anticipálja, illetve megerősíti a felismert tematikus univerzumhoz kötődő hangulati elemeket. Megfigyelhető az is, hogy a szerzői névhez, illetve a helynévhez (Budapest) mint invariáns elemekhez képest a variáns (noir, bűnös, kém, romokban, novemberben) többször is kiemelésre kerül – erősítve ezzel is a már ismert és a variálódó elemek sorozatlogikát meghatározó szerepét. A történetek idődimenzióját jelző fényképek mint illusztrációk⁸, illetve a borítón újra és újra hangsúlyozott műfaji jelölő (krimi) is segíti az olvasót abban, hogy a történelmi krimi műfaji jegyei aktiválódjanak már az olvasás folyamatának megkezdése előtt – amely jegyeket aztán az olvasói aktivitás vagy megerősít, vagy elvet a szöveg olvasása során. A külső és a belső borítókön láthatók a sorozat korábbi köteteinek borítói is, a *blurb*ök pedig a korábbi kötetek kritikai visszhangjait ismertetik – ezek a paratextusok is a sorozatlogikát erősítik.

Az egyes regények folytatják bizonyos szereplők, például az állandó ellenfélként megjelenő megalkuvó rendőr, Wayand történetét. A sorozatban nem feltétlenül a főszereplő fejlődik, hanem (a paratextusok jelzéseinek megfelelően) sokkal inkább a harmincas-negyvenes évek egyre elmélyülő ábrázolása a tét. Ezt az alapvető tendenciát látjuk megerősítve akkor is, ha a sorozatot a szerialitás modelljei felől közelítjük meg. Stéphane Benassi modellje öt összetevő vizsgálatán alapul: szemantikai (az értékek flexibilitása, a szereplők, az ideológiák változása), temporális (az elbeszélés ritmusa, ellipszisek, az idő elnyújtása/kondenzálása), narratív (a narratív variációk megsokszorozása/ritkítése) térbeli (térábrázolás, a lehetséges társadalmi, kulturális univerzumok megsokszorozása), diskurzív (különféle témák, motívumok) variációs lehetőségek (Benassi 2011: 78–79). Kondor sorozata alapvetően a *series* (epizodikus sorozat) jegyeit viseli magán, tehát szemantikai, temporális és narratív invariabilitás és térbeli és diskurzív variabilitás jellemzi. Vagyis: alapvető jellemzője a különféle terek és társadalmi univerzumok színrevitele mellett a témák és motívumok variabilitása is. Ugyanakkor azt is

⁷ A sorozatfogyasztók ezen, anyagi befektetésként is értelmezhető viselkedésmódjáról lásd Bleton 1999.

⁸ A hetedik, Librinél megjelent kötet a fekete, sárga és fehér színekkel operál, fénykép helyett azonban egy, a klasszikus amerikai bűnügyi filmekből ismerős, kalapos férfifejet látunk illusztrációként.

látnunk kell, hogy a sorozatot szemantikai variabilitás (elsősorban a szereplők, szereplői viszonyok változása) és a narratív variabilitás is jellemzi (bár a diskurzív és térbeli variabilitáshoz képest kevésbé) – e két utóbbi aspektus variabilitása miatt e regénysorozat olyan epizodikus sorozat, amelynek egyes regényei önmagukban is kerek történetek, hasonló poétikai jegyekkel rendelkeznek, azonban a *serial* típusú sorozatnak megfelelően, az egymást követő regények között is vannak kapcsolatok (ld. például a szereplői viszonyok alakulását, egyes szereplők – elsősorban a főszereplő – élettörténetét).

Hasonló típusú kettősség mutatkozik meg akkor is, ha a műfaji kódok felől közelítünk. A konvergens irányba mutató paratextusok (amelyek tehát a *noir* történelmi krimi kódjainak aktiválására ösztönzik az olvasót) nem feltétlenül lesznek adekvátak az olvasói tapasztalattal. A sorozatosság ugyanis (ha abból az előfeltevésből indulunk ki, hogy a tömegkultúra termékei a sztenderdizáció/innováció logikáján alapulnak, Morin 1962) lehetővé teszi a műfaji elemekkel való kísérletezést is. Az első, a *roman noir* kódjait alkalmazó regény cselekménye Gömbös Gyula miniszterelnök 1936-ban bekövetkezett halála idején játszódik, s a megjelenés óta keletkezett kritikai és közönségvisszhang műfaji kódolóként, megalapozó szöveggént tartja számon. A *Bűnös Budapest* című második rész már az elsőhöz képest is értelmezhető, az olvasó a *noir* történelmi krimi jegyeit ismerheti (újra) fel, ám a felismerés része a narratív struktúrát érintő kisebbfajta változás érzékelése is, hiszen azzal, hogy a regény két párhuzamos nyomozást visz színre, bevezet (időlegesen, e regény idejére) egy új főszereplőt is. A *budapesti kém* című harmadik kötet is krimiként tekint önmagára (az egyik paratextusa szerint), azonban a cím egy másik, a krimihez közel álló műfajra, a kémregényre utal, s az olvasás során az olvasó a két műfaj kódjait gond nélkül össze tudja illeszteni. A *Budapest romokban* című negyedik regény további új műfaji kódokkal, a háborús regény, illetve a western jegyeivel is operál; az ötödik pedig, amelynek címe *Budapest novemberben*, az 1956-os forradalommal foglalkozik, és döntően a *noir* jegyei térnek vissza.

Napjainkat a múltból való diskurzusok sokasága jellemzi. A manapság igen népszerű bűnügyi történelmi regény egy olyan műfaji változat, amely maga is reprezentációkat kínál a múlt különböző korszakairól. Jean-Christophe Sarrot így határozza meg a műfajt: „Elsődleges célja nem a történelem tanítása, sem pedig az, hogy minél jobban megértesse a jelent: a szórakozás olyan eredeti formáját kínálja az olvasónak, amely megoldásra váró véres rejtélyeket tér- és időbeli utazással kombinál.” (Sarrot 2009: 17, a szerző fordítása) Vajon megelégedhetünk-e ezzel a definícióval? Több tekintetben is lehetnek vele szemben kételyeink. A történelmi krimik mint populáris irodalmi termékek egy része bizonyosan leginkább a szórakoztatást

célozza meg, de vannak olyan darabok is, s Kondor regényei is ilyenek, amelyek ennél komplexebb módon működnek.

A magyar szerző regényeiben is egyenlő súllyal esik latba a rejtély megfejtése és az ehhez sok szállal kötődő politikai/kulturális összefüggések felrajzolása – az általuk keltett érdeklődés részben ezzel magyarázható. Másfelől pedig a regények oly módon teremtenek meg egy keresztezett vagy hibrid műfajt, hogy ezt önreflexíven teszik. A *Budapest noirt* rejtett idézetek kötik a műfaj őstörténetéhez: Kondor a *Véres aratás* (*Red Harvest*, 1929) című Hammett-regényt idézi, amikor megrajzolja Vörös Margó karakterét. Vagyis az általa ábrázolt időszakhoz fűződő viszonyában a hangsúly épp magán a viszonyon van: a múlt reprezentációja konstrukció, amely nem lehet annak a hű tükörképe, ami egyszer volt.

Kondor regényei tehát bűnügyi sorozatot alkotnak, ugyanakkor az erős és explicit műfaji jelzés nem gátolja azt, hogy a sorozat ne kacérkodhatna más populáris műfajokkal, köztük különösen a kémregénnyel. Minderre magyarázatul szolgálhat a bűnügyi regény és a kémregény közti szoros műfaji rokonság (lásd Bouchard 1974: 26–35). A sorozat harmadik regénye címe szerint is kémregény, másik kettő pedig a kémregény kódjaival játszik – ez is arra utal, hogy a regények sorozatszerűsége összetettebb módon működik, mint ahogyan azt első látásra gondolnánk.

A *Bűnös Budapest* című második regény történései 1939 őszén, a második világháború kitörésekor zajlanak. Ez a tény önmagában is jelezheti, hogy a geopolitikai szituációnak nagy jelentősége van a cselekmény kontextualizálásában. A rövid prológust követő első fejezet eseményei a határon játszódnak, lengyel menekültek ezrei érkeznek Magyarországra. A cselekmény egyik szála ide kötődik: eltűnik három, orvosságot (orvosi célra felhasználható morfiúmot és kokaint is) szállító teherautó – a Magyarországon élő lengyelek e szállítmánnyal szerették volna segíteni honfitársaikat. A (részben) diplomáciai probléma csak röviden rajzolódik fel. Az esetet követő vizsgálat során az egyik nyomozó találkozik két lengyel diplomatával, akiket rövid idő múlva kiutasítanak az országból – azzal az indokkal, hogy kompromittáló fotókon láthatók. A regény végén a nyomozó (és vele együtt az olvasó) arra jön rá, hogy a rendőrség és a jobboldali pártok állnak az ügy mögött. Az idős nyomozó, Nemes feladata nem más, mint az esetleges nyomok eltüntetése. Egyébként ez az ügy (vagyis a kamionok eltűnése) valóban megtörtént, az idős nyomozó, Nemes Sándor pedig valóban élt.⁹

⁹ Nemes 1944-ben kiadott egy könyvet, amelyben ír az ügyről, Nemes 1944: 625.

A regény színre visz egy szereplőt, akiről a történet végére kiderül, hogy kémnő. Eckhardt Anna azzal az ürüggyel jelentkezik Gordonnál, hogy ő Gordon barátnőjének, Krisztinának a testvére. A kémnő szerepe csak utólag lesz világos. A következő regény, *A budapesti kém* világítja meg azt, hogy a kémnőn keresztül Újszászy, az Államvédelmi Központ vezetője teszteli Gordont. A példa azt is mutatja, hogy a regénysorozat olyan olvasóra (is) számít, aki ismeri a korábbi szövegeket, vagyis sorozat-olvasó: vannak olyan (fő- vagy epizód) szereplők, akik egyre konzisztensebbé válnak az egymást követő regényeken keresztül, bizonyos cselekményelemek pedig új fénytörésben jelennek meg egy későbbi kötetben. Eckhardt Anna szerepeltetésével Kondor regénye a *femme fatale* kémnő variánsát viszi színre, s egy intertextuális utalással is jelzi a nő szerepét, aki a történet egy pontján W. Somerset Maugham *Ashenden, avagy az angol ügynök* (*Ashenden: Or the British Agent*, 1928) című regényét olvassa.

Ennélfogva *A bűnös Budapest* című regényben a párhuzamos nyomozáshoz (egyfelől Gordon, másfelől Nemes nyomozásáról van szó, akik a történet folyamán csak egyszer találkoznak) két, a kémregény kódjait aktualizáló szál kapcsolódik: a teherautók eltűnése a geopolitikai háttérrel rajzolja fel, a női kém beillesztése pedig hangsúlyozza a megtévesztés szerepét, illetve az identitás problémájára is rámutat.

A sorozat negyedik kötete, a *Budapest romokban* a háború utáni eseményeket viszi színre. A kiinduló jelenet, amelyhez a regény később visszatér, 1946 júniusában játszódik, és sűrített módon világítja meg a geopolitikai összefüggéseket. Néhány szovjet katonát megölnek egy kávéház előtt, és a báméskodók legnagyobb megdöbbenésére Rajk belügyminiszter és a szovjet hatóságok túl hamar odaérnek, és azon nyomban lezárják az ügyet, mondván hogy mindez a magyar proletariátus elleni támadás volt. Gordon véletlenül a kávéházban tartózkodik amerikai barátjával, a Szövetséges Ellenőrző Bizottság tisztjével, Zeker Dániellel. A kiinduló szituáció a Szovjetunió erősödő befolyását jelzi, amely a kommunisták hatalomra jutását segítő eszköz gyanánt használja a Bizottságot.

Ahogy korábban már jeleztük, Kondor sorozatának mindegyik darabja kiaknázza a krimi és más népszerű műfajok, ez esetben (csakúgy, mint az előző két regény – a *Bűnös Budapest* és *A budapesti kém* – esetében) a háborús regény poétikai eljárásait. A *Budapest romokban* című regény elbeszélése megtöri az időrendet: a jelenben (1946 júniusában) zajló cselekményt időnként visszatekintő részek szakítják meg. Ez az elbeszélő mód lehetővé teszi néhány szereplő többféle nézőpontból történő megrajzolását, például a titokzatos Lenszkijét, aki az orosz katonai hírszerzés tisztje, s aki rövid pórázon tartja a budapesti bűnözőket kicsikarva tőlük a pénzüket. Fel kell hívni a figyelmet a regény végének megkomponáltságára is: az a

jelenet, amelyben a szereplők sorban lelövik egymást, a westernfilmek koreográfiájára emlékeztet.

A *Budapest romokban* számos fejezete a magyar titkosrendőrség színpadai mögé vezeti az olvasót olyan szereplőkön keresztül, akik valóban léteztek: ilyen például Szűcs Ernő és *A budapesti kém*ben is fontos szerepet játszó Péter Gábor. Ebben az esetben a Gordon által – és az amerikai barátja segítségével – véghezvitt nyomozás egy titkos tervre derít fényt. A szovjet politikai vezetők megrendelésére Lenszkij háborús bűnösöket (nácikat, illetve a Nyilaskeresztes Párt egykori tagjait) szállít hazájába Magyarországon keresztül – anélkül, hogy az amerikai és brit szolgálatok közbelépnének. Gordon az elítéltek között felismerni véli Heinrich Müllert, az egykori Gestapo-vezetőt és Matuska Szilvesztert, az 1931-es biatorbágyi robbantás elkövetőjét. A regény végkifejlete – Lenszkij és Gordon szóváltása – a titkosszolgálatok közötti viszonyokat is felrajzolja (és egyúttal színre is viszi ezeket a viszonyokat):

„– Mit gondol, hol tanultuk a szakmát? A hírszerzésnél meg a Csekánál? – húzta fel felső ajkát [Lenszkij]. – Tíz-tizenöt évvel ezelőtt egyetlen ország volt csak, amely segíthetett nekünk abban, hogy megfelelő szakembereket képezzünk ki.

– A Harmadik Birodalom.

– A szovjet politikai rendőrségnek sokat segített a Gestapo – bólintott Lenszkij, aki perverz módon élvezte a beszélgetést.

– És ezért cserébe...” (Kondor 2011: 260)

A jelenet sejtetni engedi, hogy az Egyesült Államok és a Szovjetunió között kialakuló hidegháború és az amerikai titkosszolgálat új orientációi miatt a náci háborús bűnösök elfogása nem számít többé prioritásnak. Másfelől pedig egy olyan cselekménysorozat reprezentációjával, amelynek nemzetközi leágazásai vannak, a *Budapest romokban* az idegen érdekeknek kitett ország helyzetének tapasztalatát teszi hozzáférhetővé.

A budapesti kém

Bár a borítón található műfaji jelzés bűnügyi regénynek tünteti fel, Kondor sorozatának harmadik darabja kémregény.¹⁰ 1943 decemberében Magyarország háborús részvétele döntő fordulópontjához érkezik. Egészen addig javarészen megmenekült a második világháború

¹⁰ A műfaji keveredést jól példázza, hogy a műfajmegjelölés alatti *blurb* viszont már kémregényként hivatkozik a műre.

pusztításától, ám a kormány titokban a Nagy-Britanniával történő fegyverszünet megkötését készíti elő. *A budapesti kém* hatása abból a feszültségből származik, amely az összeesküvés jelene (a magyar kormány titkos manőverei, illetve a fegyverszünetet ellenzők tevékenysége) és a kortárs olvasónak a tárgyalások kimeneteléről (kudarcukról) való ismereteiből ered. Ennélfogva a regény „az olvasót a bekövetkező esemény előkészületének meghittségébe viszi, és így az a Történelmet a titok kategóriája által képes megragadni” (Bleton 1994: 51, a szerző fordítása).

Az extradiegetikus és heterodiegetikus narráció két főszereplőnek juttat figyelmet oly módon, hogy nézőpontjukat felváltva jeleníti meg: Gordonnak, a sorozat visszatérő hősének, aki ezúttal szándékai ellenére válik kémme és Újszászyna, a magyar titkosszolgálat vezetőjének. A két szereplővel, akiknek együtt kell dolgozniuk, a Kém és a Szervezet kerül előtérbe.

A regény egyik alapvető jegye a műfajhoz való reflexív viszony: miközben megjelenít egy geopolitikai helyzetet, újraír – a hírhedtté vált orosz kém, Kim Philby történetének aktualizálásával – egy jól ismert kémtörténetet. A regényben van egy elbeszélés – egy kém visszaemlékezései – arról, hogyan szívárogtak be orosz ügynökök a brit hírszerzésbe. Ez az elbeszélés döntően hozzájárul az ügynökök leleplezéséhez. Ezzel a gesztussal tehát *A budapesti kém* nem valamely történelmi igazság tükré akar lenni, hanem szövegek viszonyán alapul: újraírja és értelmezi Philby történetét, még hozzá oly módon, hogy hozzáköti azt a magyar titkosszolgálat és, még általánosabban, az ország történetéhez.

Paul Bleton modellje szerint a kémregény szerkezetét az Állam, a Herceg, a Szervezet és a Kém közötti viszony határozza meg (Bleton 1994: 43–44). Kondor regényében az Állam (Magyarország) helyzetét a politikai blokkok között és az azokon belül fennálló kibékíthetetlen ellentétek határozzák meg: az egyik oldalon áll Amerika, Nagy-Britannia és a Szovjetunió; a másikon Németország a csatlósállamaival, köztük Magyarországgal. A politikailag alárendelt Magyarország megegyezésre szándékozik jutni Nagy-Britanniával.

A kémregényekben a Herceg általában gyenge funkcióval bír. Így van ez ebben az esetben is. *A budapesti kémben* a tárgyalás a miniszterelnök feladata. Kállay Miklós – aki a regényben ezzel a funkcióval rendelkezik – kétszer jelenik meg: először azért, hogy elmagyarázza Gordonnak a küldetését; másodszor pedig azért, hogy Gordon és Újszászy segítségével rájöjjön arra, ki (vagy kik) szívárogtatta ki az információkat. Horthy Miklós kormányzó (aki szinten ebben a funkcióban található), az állam feje, aki nem akarja, hogy Magyarország véglegesen elköteleződjön Németország oldalán, egyáltalán nem szerepel a regényben, őt csak a miniszterelnöke képviseli.

A Szervezet főnökeként Újszászy közvetítő szerepet játszik a Herceg és a Kém között azzal, hogy továbbítja ez utóbbinak (Gordonnak) a küldetése részleteit. Az Állambiztonsági Központ vezetője igazi profi, és egy sem pénzben, sem megbízható személyi állományban nem bővelkedő szervezetet vezet (az állományban ott találjuk az előző regényben megismert kémnőt, akinek ez esetben új feladata lesz). Újszászyt technikai szakértelme jellemzi leginkább: saját személyes használatára hozott létre egy adatfeldolgozó rendszert, amely információk és nevek hálózatát jelenti. Mindezen túl egyszerre kell felügyelnie a kommunistákat és azokat, akik a németek invázióját támogatják. Újszászy „igyekezett minden ajtót nyitva hagyni” (Kondor 2010: 115) – vagyis megőrizni kapcsolatait a németekkel, a britekkel és az oroszokkal is.

Gordon Zsigmond újságíró az alkalmi Kém szerepét játssza. Ebben a regényben a Reutersnek dolgozik, és politikai semlegessége miatt lesz alkalmas a küldetés elvégzésére (egyik pártnak sem tagja, és a hírszerzéssel sincs kapcsolata). „Többen állítják róla, hogy még saját magához sem kötődik», állt az egyik géppel írott jelentésben, és Újszászynak ez különösen megragadta a figyelmét.” (Kondor 2010: 30) Gordon küldetése az, hogy dokumentumokat továbbítson. A képességét és megbízhatóságát ellenőrző első berlini utat követően másodszor is útra kel Stockholmon és Londonon át Velencébe, a találkozó helyére. A regény így két nagy részre oszlik: az első (1–6 fejezet) a küldetést és annak kudarcát beszéli el; a második (7–20 fejezet) az azt követő nyomozásra összpontosít. Hogy megértse a történetet, Gordon rendőr barátjával, Gellérttel végzi saját nyomozását – ez azt jelzi, hogy a regény egymás mellé helyezi és keveri a krimi és a kémregény elemeit.

A kémregény kódjainak megfelelően vannak olyanok is, akik igyekeznek sikertelenné tenni Gordon misszióját, az egyik ilyen Wayand, a magánnyomozó, aki a Magyarország és Németország közötti viszony elmélyítésében érdekelt, és ide tartoznak a kém ellenfelei: mindazok, akik az orosz titkosszolgálatnak dolgoznak. Elsősorban Péter Gábor, a láthatatlan és ennél fogva félelmetes ellenfél, csak a regény végén bukkan fel a maga ördögi teljhatalmával. Másodszorban mindazon kettős ügynökök, akik beépültek a brit titkosszolgálatba (Kim Philby, vagy az a névtelen ügynök, aki Velencében megakadályozza a találkozót). Harmadszorban pedig ott vannak mindazok, akik úgy dolgoznak az oroszoknak, hogy erről nincs tudomásuk, mert azt hiszik, hogy az angoloknak továbbítják az információkat: ilyen a fiatal magyar diplomata, Scitovszky Richárd, aki összeköttetést tart fenn a miniszterelnök és a külügyminisztérium között, s akinek homoszexualitása teszi lehetővé azt, hogy az oroszoknak dolgozó angol ügynök a közelébe férkőzzön.

A kémregényt megalapozó maxima így szól: a cél szentesíti az eszközt (Bleton 1994: 42). Könyvében Paul Bleton három olyan történetsszervező elemet (titok, megtévesztés, erőszak) különít el, amelyek meghatározó szerepet játszhatnak egy adott elbeszélésben (Bleton 1994: 46). A titok biztosítja a kémregény alapvető dimenzióját, hiszen egy olyan univerzum jön létre, amelyben minden e körül forog. *A budapesti kém*ben a titok a magyarok abbéli szándéka, hogy megkössék Nagy-Britanniával a fegyverszünetet. A szereplők titok körül kialakuló rendszerének elemzése a következőkre mutathat rá. Az, aki a titok gazdája, nem más, mint a Herceg (a kormányzó, a miniszterelnök). Ám a miniszterelnök figyelmetlensége miatt a titok kiszivárog: öt munkatárs van, akik továbbadhatták az információt. A nyomozás szerint az angol ügynökkel kapcsolatot ápoló Scitovszky Richárd volt a kiszivárogtató. Mindazonáltal a Szervezet ugyancsak a titok őrzője: Újszászy feladata az, hogy kiépítse az angolokkal való kommunikációt. De, ahogyan arra már tettünk utalást, Újszászy ambivalens figura, bár nem tekinthető árulónak. Azt látjuk tehát, hogy ami a titok őrzőit illeti, a titok megtartása nehézségekbe ütközik.

Vannak olyanok, akiket kizárnak ugyan a titok ismeretéből, de érzékelik a kormány szándékát. Ebben a kategóriában azok találhatók, akik ki akarják kövezni az utat a német megszállás számára, ilyen például Wayand. Bár a regény a háború eseményeit viszi színre, nincs benne szó harctéri erőszakról, mivel 1943 végén Magyarország még kimaradt belőle. Az erőszak reprezentációja sokkal inkább a *roman noir* kódjainak felel meg: mindenki kockáztatja az életét. A titokhoz való hozzáféréstől kizárt, de annak megismerésére vágyók az erőszakhoz folyamodnak. Gordon állandóan ki van téve Wayand és verőemberei támadásának. Az elbeszélés mindazonáltal elvágja ezt a szálát: Wayand és összes csatlósa eltűnik a regényből, amikor Gordon átveri őket.

Futári szerepében Gordon a titok őrzőjévé válik annak ellenére is, hogy nem ismeri a dokumentumok tartalmát, még a feleségének sem fed föl semmit, és ez aztán családi feszültséggel jár. Ugyanakkor az áruló leleplezésének érdekében barátja, Gellért rendőrkapitány segítségéhez folyamodik. Mint amatőr, Gordon némileg elvész a kémek, ellenkémek és diplomaták világában.

Végül pedig vannak olyan betolakodók is, akik ugyancsak hozzá akarnak férni a titokhoz. *A budapesti kém* olyan jeleket helyez el az olvasó számára, amelyek nyilvánvalóvá teszik, hogy azok, akik megszerzik a titkot (s így megakadályozzák a tárgyalásokat), szovjet kémek (élükön Péter Gáborral), és főleg olyan kémek, akik beépülnek a brit hírszerzésbe. Az ellenfelek is folyamatosan az erőszakhoz folyamodnak: az ismeretlen támadó megpróbálja megölni Gordont és a kapcsolatát Velencében (Gordon embere meg is hal, ő azonban túléli a

támadást). A regény vége – amikor is Péter hidegvérrel meggyilkol egy másik titkos ügynököt – a Szovjetunió teljhatalmát mutatja: szónoklatában Péter a munkások jövőbeli hatalomátvételéről és így a kommunista rendszer győzelméről beszél (a *Budapest romokban* című kötetben az olvasó ismét találkozik Péter Gáborral, aki 1946-ban a magyar titkosszolgálat vezetője).

Egy olyan regényben, amelynek cselekménye a titok köré szerveződik, a szereplők identitásának kérdése is előtérbe kerül. Kondor regénye egy olyan világot ábrázol, amelyre a bizonytalanság jellemző: valamennyi főbb szereplő csal, álcázza önmagát. Az elbeszélés egy geopolitikai helyzetet visz színre olyan ügynökökkel, akik másnak mutatják magukat, hogy megőrizzék, átadják vagy megszerezzék a titkot: a tárgyalásokkal a kormányzó a német inváziót szeretné elkerülni; a dokumentumok megkettőzésével (hamis és valódi) Gordon Wayandekat akarja kijátszani. Ám kettős, illetve akár hármas ügynökeikkel az álcázás legfontosabb képviselői maguk a Szervezetek lesznek.

Az ügynökök általi megtévesztések egy másik szinten az elbeszélés megtévesztései is: a bűnügyi regényhez hasonlóan a kémregény is él a homályosság, többértelműség lehetőségével, az információk visszatartásával, miközben értelmezésre váró jeleket is elrejt. Jó példa erre a negyedik fejezet színhelye, az angliai Denhamben a London Films által szervezett fogadás. A tény, hogy itt a szereplők filmes díszletek között találhatók, önmagában a megtévesztés jegye alá helyezi a jelenetet (ráadásul kétszeresen is, mivel egy későbbi fejezetben Újszászy felfedi Gordon előtt azt, hogy a stúdió az MI6 egyik fedőszerve). Gordon itt találkozik egykori munkatársával, Pálóczy-Horváth Györggyel,¹¹ aki kettős ügynökként dolgozik annak érdekében, hogy közelebb kerüljön egymáshoz Magyarország és Anglia, de aki Gordon főnöke, Jan Brdečka szerint az oroszoknak is szivárogtat információkat. Ezek a nyilatkozatok egy feltételezett hármas ügynökről rávilágítanak egyfelől az identitás problémájára, másfelől pedig az orosz és az angol titkosszolgálatok közötti kapcsolatokra. Szimbolikus továbbá, hogy (továbbra is ez alkalommal) épp Pálóczy-Horváth mutatja be Gordont Kim Philbynek, aki dühösen kifakad, amikor egykori magyarországi látogatásáról beszél: ez a jelenet mind Gordon, mind az olvasó számára (ekkor még) enigmatikus, értelmezésre váró cselekményelem. Végül szintén Pálóczy-Horváth említi meg Mály Tivadar, a kiugrott pap nevét, akinek az emlékiratai megvilágítják majd a rejtélyt Gordon számára. Ez

¹¹ A kalandos életű Pálóczy-Horváth nem csupán újságíró volt, de szépirodalmi szövegeket is írt, többek között az *Utazás a semmibe* című rövid regényt, amely a két világháború közti legambiciózusabb populáris irodalmi könyvsorozatban, a Világvárosi Regényekben jelent meg 1937-ben.

a jelenet, az elszórt jelek összességével, előre jelzi Gordon és megbízói missziójának sikertelenségét.

További nyomként tekinthetünk Rudyard Kipling regényére, a *Kimre* (1901), amelyből három példányt is találnak Scitovszky lakásában annak meggyilkolása után. A könyv üzenetek kódolását és dekódolását teszi lehetővé, s a regény ismét Kim Philby személyére vonja az olvasó figyelmét, akinek szerepére a történet végén derül fény Mály Tivadar orosz ügynök emlékiratain keresztül. Ez a füzet többféle funkcióval rendelkezik: először is kulcsot ad a rejtélyhez; másodsor, mivel egy kém visszaemlékezéséről van szó, tulajdonosa felhasználhatja azt az oroszok ellen; végül pedig egy olyan, Kim Philbyről szóló elbeszélés hordozója, amely megvilágítja azt is, hogyan szivárogtak be ügynökök a brit titkosszolgálatba. A regény ezzel a reflexív gesztussal Philby történetéből olyan új elbeszélést hoz létre, amely az épp olvasott regény, *A budapesti kém* hangsúlyozottan konstruált (szöveg) mivoltát állítja (hiszen a regény ily módon Kim Philby történetének újraírása lesz), s ezzel a populáris irodalom egyik leggyakrabban hangoztatott sajátossága, mely szerint elrejteti azon jegyét, hogy mint irodalmi szöveg nyelvi mediáción alapul, nem teljesül.

Deterritorializáció

A tanulmány rámutatott arra, hogy a regénysorozat elvét az ismerős és új elemek gondos adagolása adja, s mindebben alapvető szerepe van – a szerzői és kiadói paratextusok gondosan felépített rendszerén túl – egyfelől a szeriális formák keveredésének, másfelől pedig, a szerialitás másik szintjeként, a műfaji hibriditásnak.

Mint láttuk, Kondor regénysorozatának mindegyik darabja reflexív viszonyt alakít ki műfajához és számos egyéb népszerű műfaj vonásait viseli magán: a szerelmi történetét, a westernét, a háborús regényét, illetve a ténytudás igényével fellépő kémtörténetét. Nemcsak egy jól ismert szereplő történetét írja újra, hanem a műfaj aktuális tendenciáiba is illeszkedik: „Miközben a kémregény hajlamos az azonnali Történelmet előnyben részesíteni, számos regény vissza- vagy előretéteket tár fel.” (Bleton 2011: 18, a szerző fordítása)

A budapesti kém jó példája annak, amit Paul Bleton elemzései „deterritorializációnak” neveznek: a magyar történelem második világháborús időszakának elbeszélését a titok, a maszk, a megtévesztés, az identitás kategóriáinak segítségével végzi el (Bleton 1994: 78). E tekintetben Kondor regénye/regényei a kémregény műfajának abba a tendenciájába illeszkednek, amelyet legjellegzetesebb módon John Le Carré regényei képviseltek – és képviselnek mind a mai napig. Le Carré regényhősei – ellentétben a szuperhős kémekkel –

miközben másokkal küzdve folyamatos veszélyben vannak, önmagukat is marcangolják. Szintén ezt a rokonságot erősíti az is, hogy Philby története Le Carré életművében is centrális szerepet játszik (így Philby karaktere a regény egyfajta *easter egg*jeként működik).

Kondor regénye a műfaj egy másik, központi kérdésére is reflektál: a *mi* (a közösség) konstrukciójára vagy – jelen esetben – a *mi* konstrukciójának lehetetlenségére. Miközben az olvasót épp folyamatban lévő történelmi események kulisszái közé viszi, a regény egy, az idegen érdekeknek alávetett ország képét rajzolja fel, amelyet egyúttal belső ellentétek is szabdalnak.

Kondor regényeinek érdemei közé tartozik az, hogy a magyar történelem olyan időszakait jelenítik meg, amelyeket manapság is leegyszerűsített ideológiai-politikai prekonceptiók alapján értelmeznek a magyar társadalomban forgalomban lévő diskurzusok. A sorozat harmadik darabja sem válaszokat ad, hanem egy olyan esemény komplex ábrázolására törekszik, amely egyszerre gyökerezik a geopolitikai helyzetben, illetve az ország saját múltjában.

Bibliográfia

Benassi, Stéphane 2011: Sériálité(s). In: Sarah Sepulchre (szerk.): *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles: De Boeck, 75–105.

Bleton, Paul 1994: *Les Anges de Machiavel: Essai sur l'espionnage*. Québec: Nuit Blanche Éditeur

Bleton, Paul 1999: *Ça se lit comme un roman policier*. Québec: Éditions Nota bene

Bleton, Paul 2011: *La Cristallisation de l'ombre: Les origines oubliées du roman d'espionnage sous la III^e République*. Limoges: PULIM

Bouchard, Guy 1974: Le roman d'espionnage. *Études littéraires* 7.1, 23–60.

Dömötör Edit 2010: Lekváfőzés és bokszt (A megismerés alakzatai Kondor Vilmos *Budapest noir* és *Bűnös Budapest* című regényeiben). *Új Forrás* 7, 71–87.

Grób László 2015: *A magyar detektívregény fénykora, 1930-1948*. Máriabesnyő: Attraktor

Kálai Sándor 2014: Miért intézményesül(t) nehezen a magyar krimi. *Korunk* 3, 12–17.

Kondor Vilmos 2008: *Budapest noir*. Budapest: Agave

Kondor Vilmos 2009: *Bűnös Budapest*. Budapest: Agave

Kondor Vilmos 2010: *A budapesti kém*. Budapest: Agave

Kondor Vilmos 2011: *Budapest romokban*. Budapest: Agave

Kondor Vilmos 2012: *Budapest novemberben*. Budapest: Agave

Kondor Vilmos 2012: *Magda, a bestiális Népszínház utcai mindenes*, Budapest: Agave

- Kondor Vilmos 2015: *A büntől keletre*, Budapest: Libri
- Kondor Vilmos 2016: *Szélhámos Budapest*, Budapest: Libri
- L. Varga Péter 2009: A tér nyelve – a nyelv tere. Fiatal prózairodalmunkról. *Alföld* 12, <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00136/lvarga.htm>
- Mollier, Jean-Yves 2006: L'Émergence de la culture de masse dans le monde. In: J.-Y. Mollier, J.-F. Sirinelli, F. Vallotton (szerk.): *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques (1860-1930)*. Paris: PUF, 65–80.
- Morin, Edgar 1962: *L'Esprit du temps*. Paris: Grasset
- Moretti, Franco 2008: *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraites pour une autre histoire de la littérature*. Paris: La Prairies ordinaires
- Nemes Sándor 1944: *Gyakorlati nyomozás*. Budapest: Griff
- Rapcsányi László (szerk.) 1989: *Hongkongi kémháború és más kémtörténetek*. Budapest: IPV
- Rapcsányi László (szerk.) 1989: *A fekete kastély rejtélye és más kémtörténetek*. Budapest: IPV
- Ritter Aladár 1988: Dörög a colt: Egy ponyvaregényíró visszanéz. In: Rapcsányi László (szerk.): *Az arizonai farkas és más vadnyugati történetek*. Budapest: IPV, 373–83.
- Sarrot, Jean-Christophe 2009: *Le roman policier historique. Histoire et polar: autour d'une rencontre*. Paris: Nouveau Monde Éditions